



SESIÓN 19
3 DE MAYO DE 2012

REDACTED

Brian De Palma. Canadá, EEUU. 2007.

Presentación y coloquio a cargo de Álvaro Yebra, seleccionador y distribuidor de cortometrajes y miembro del Aula de Cinema de la Universitat de València.

DE LO REAL Y LO FINGIDO

En los títulos de crédito, Brian De Palma define *Redacted* como la documentación visual de la violación de una adolescente y del asesinato de su familia por parte de las tropas norteamericanas desplazadas en Samarra (Irak). Sin embargo, a pesar de que el hecho que sirve de punto de partida es real, los personajes son ficticios y las conversaciones han sido inventadas. La definición es clara, pero resulta problemática cuando la confrontamos con las categorías genéricas del cine de ficción y del cine documental. ¿Dónde debemos situar el ejercicio de documentación visual llevado a cabo en *Redacted*? ¿Es un falso documental, un ejercicio de *found footage* a partir de los materiales de archivo de la guerra o, simplemente, una ficción articulada a partir de las imágenes de nuestro presente?

Ante todo, *Redacted* es una película política. Está realizada desde la rabia profunda por la política llevada a cabo por los Estados Unidos en Irak. En diferentes entrevistas, De Palma no ha cesado de afirmar la confianza que posee en el poder de las imágenes para acabar con la guerra. En el Vietnam, las imágenes dieron a conocer la absurdidad del desastre. En Irak, las imágenes censuradas por los medios

de comunicación han sido ridiculizadas por los múltiples sistemas de contrainformación que han acabado mostrando las auténticas atrocidades del conflicto. Tal como definió en su día Siegfried Kracauer, el poder de las imágenes siempre reside en su capacidad para redimir la realidad física. Frente a las informaciones montadas y manipuladas de los medios, las imágenes que certifican lo real han sido capturadas por operadores no profesionales y consideradas, por los medios de comunicación, como imágenes innobles porque su única fuerza es la confianza absoluta en el poder reproductor del dispositivo, desterrando toda mínima pretensión creativa. De hecho, *Redacted* empezó cuando propusieron a De Palma la posibilidad de investigar con cámaras digitales de Alta Definición. El cineasta observó que la tecnología cinematográfica podía ser un arma para enseñar, sin complejos, las atrocidades de la guerra.

Todo el horror

Los cineastas italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucci encabezaban su película *Oh Uomo!* bajo un epígrafe de Leonardo da Vinci en el que pedía a los artistas que tuvieran el valor de mostrar la guerra en todo su horror. Gianikian y Ricci Lucci eran conscientes de que, para reflejar el



horror, era preciso buscarlo en los archivos no oficiales. Por este motivo fueron a los centros médicos en los que se conservaban imágenes filmicas para los trabajos de prótesis y reconstrucción que debían realizarse en los cuerpos de los soldados amputados durante la Primera Guerra Mundial. *Redacted* no puede considerarse como un trabajo ubicado en los bordes del cine documental. El cineasta no puede sacar a la luz el archivo en bruto porque las imágenes chocarían con problemas legales de derechos. Tampoco juega con la perspectiva típica del falso documental (el *fake*) porque su deseo no es el de la suplantación de las imágenes a partir de la estética de lo falso reivindicada por Orson Welles. De Palma está cerca de lo que los teóricos franceses de la literatura han definido como la *faintise* (lo fingido), consistente en el ejercicio de apropiación de determinados sistemas de escritura para otorgar una dimensión de realidad a un documento. Un amplio espectro de escritores situados entre John Dos Passos y G. W. Sebald ha construido sus obras mediante la reescritura de documentos del mundo factual como artículos periodísticos, cartas reinventadas, conferencias académicas o actas notariales. Para ellos, el acto de fingir tiene como objetivo la articulación de un discurso ficticio que debe dar testimonio de una realidad profunda. *Redacted* entra de lleno en esta dimensión. De Palma crea una ficción, inspirada en un hecho real, y la escribe utilizando un curioso puzzle de medios expresivos.

De Palma no traiciona las bases de su estilo. A lo largo de su carrera, ha sido un auténtico virtuoso de la reescritura y del palimpsesto. En sus obras mayores, el acto de creación surge de la obra observada como apropiación o como cita de obras anteriores. En *Redacted* no se trata de reescribir las imágenes a la manera de Hitchcock, sino de reescribirlas tal como las escriben las cámaras de vigilancia, las videocámaras domésticas, los foros de Internet o los chats. *Redacted* funciona como una obra canónica

de ficción que juega toda su baza a partir del encadenamiento de los conflictos. Así, la muerte de una mujer iraquí embarazada en un *checkpoint* de los soldados americanos es contrarrestada por un atentado musulmán. La acción genera la ira racista de los soldados yanquis que masacran a una familia y violan a una chica de quince años. Este acto salvaje también es objeto de represalias por un comando islámico que secuestra y degüella a un soldado. El proceso culmina en los momentos finales, en los que, tras salir a la luz la traición y el peso de la conciencia, cae la máscara del heroísmo.

Los códigos de las imágenes

El factor verdaderamente innovador y fascinante que introduce De Palma reside en cómo elabora un discurso heterogéneo a partir de texturas y sistemas de representación contradictorios. En los primeros momentos, un recluta llamado Ángel Salazar, que quiere estudiar en una escuela de cine, nos dice que filmará con su videocámara un diario y exige a sus compañeros de la Alfa Company de Samarra: "Tell me no lies!" (¡No me digáis mentiras!). El discurso del yo aparece contrastado con las imágenes de un documental francés centrado en la espera. Junto a estos discursos no tardan en aparecer imágenes de un noticiario de Al-Jazeera, planos de videoconferencias de los familiares de algunos soldados, imágenes tomadas desde una cámara de seguridad y fotogramas procedentes de YouTube y de una página Web de los miembros del grupo integrista Al Qaeda. Cada imagen posee sus códigos. Las videocámaras nos remiten a unas formas de interpretación basadas en el exhibicionismo y en la mirada directa al objetivo, mientras la cámara de vigilancia es un testigo impasible que revela la confidencialidad.

Al final, *Redacted* acaba desvelando una curiosa paradoja. La pretendida película que bombardeaba la incapacidad de los medios de comunicación para decir la

verdad emerge como una ficción radical que bombardea la ficción convencional y lleva hasta un elevado grado de sofisticación la reconstrucción de los múltiples formatos. *Redacted* nos recuerda que la guerra de las imágenes es, en nuestro presente mediático, una guerra paralela a la guerra real.

QUINTANA, Ángel. "De lo real y lo fingido", *Cahiers du cinéma-España*, nº 6, noviembre de 2007.

PENSANDO REDACTED (DESDE LA CRÍTICA)

[...] Si con Flaherty comenzamos a cuestionarnos las bases de la objetividad tradicionalmente atribuida a la imagen documental y Welles anticipó la crisis de la representación de lo real, haciéndonos partícipes de la fragilidad de los mecanismos sobre los que la construimos, en *Redacted* De Palma opta por ofrecernos una exploración del funcionamiento de toda una serie de soportes de captación y reproducción que –en su mayoría– son patrimonio exclusivo de nuestro presente. Pero De Palma no sólo nos habla de la transformación estética de la imagen ante los nuevos formatos sino también de cómo el despliegue de todos esos nuevos dispositivos ha dado lugar a un mundo de nuevas relaciones y –por lo tanto– de nuevas representaciones frente a la cámara.

Publicado en aliciaylosespejos.blogspot.com.es/2007/11/Redacted-brian-de-palma-2007.html

COMBATES DEL SIGLO XXI

[...] Frente al caos y el desconcierto generados por una guerra sobre la que ni siquiera existe consenso para calificarla como tal, las imágenes se amontonan y se superponen, se interpelan unas a otras, se rehacen en tiempo casi real para subvertir su sentido original, se multiplican y se mimetizan en medio de una carrera alocada por dar cuenta de una realidad histórica que ellas mismas modifican de manera incesante. Ni siquiera el cine de Hollywood, acaso la fuente de imágenes más identificada con el *ancien régime*, puede abstraerse de semejante pulsión, y ahí está el *fake* multimediático de *Redacted* [...] para mostrar hasta qué punto los "corruptos medios corporativos" de los que habla Brian de Palma deben enfrentarse a la contra-información que inunda los canales paralelos (ya no tiene sentido seguir llamándolos "alternativos") o que surge, como es el caso, de su propia matriz originaria.

HEREDERO, Carlos F. "Combates del siglo XXI", *Cahiers du cinéma-España*, nº 6, noviembre de 2007.

LA GUERRA DE IRAK SÍ QUE ESTÁ SUCEDIENDO

Walter Cronkite, uno de los principales periodistas de la historia de la televisión americana, cuenta en su libro *Memorias de un reportero* (El País / Aguilar, 1996) cómo el gobierno norteamericano culpó a los periodistas de haber perdido la guerra de Vietnam por culpa de las imágenes, y recuerda que en la revista oficial del ejército, *Military Review*, los altos mandos indicaban taxativamente que “en la próxima guerra las cámaras de televisión deberán quedarse en casa”. El 26 de octubre de 1983, cuando los Estados Unidos conquistaron la isla de Granada, el ejército prohibió la presencia de periodistas porque debía preservarse el secreto y garantizar la seguridad. A partir de aquel momento, la construcción de la imagen de las guerras cambió y algunas figuras claves, como el secretario de defensa Richard Cheney, no cesaron de reclamar una fuerte censura televisiva.

En enero de 1991, mientras el mundo vivía preso de la paranoia generada por la expectativa mediática de llegar a ver por primera vez una guerra en directo, el filósofo Jean Baudrillard publicó en el periódico *Libération* una serie de artículos titulados *La Guerra del Golfo no está teniendo lugar*. Con la puesta en marcha de la CNN, se había materializado la llamada utopía de la información que permitía estar informado veinticuatro horas al día durante 365 días al año. La televisión no podía fallar ante el espectáculo de la guerra. Baudrillard intuyó el fracaso de la utopía. La Guerra del Golfo fue una guerra sin imágenes en la que un cormorán marino atrapado en un charco de petróleo (ajeno a la zona) se transformó en ridículo icono del conflicto.

En términos cinematográficos, la Guerra de Irak puede considerarse como un *remake* de la Guerra del Golfo perpetrado desde la mutación del régimen informativo. La omnipresencia de la CNN aparece ahora contrastada por la actividad de la cadena Al-Jazeera, mientras Internet se ha convertido en un campo de contrainformación. El primer día de la guerra, la mañana del 20 de marzo del 2003, la imagen simbólica que emitieron las televisiones occidentales fue un plano general de Bagdad. Diferentes cámaras situadas desde una posición elevada mostraban el *skyline* de la capital, mientras esperaban que la calma tensa se viera alterada por los truenos lejanos de los primeros bombardeos. A medida que la guerra evolucionó, el plano general no desapareció pero se modificó. El cielo sereno se transformó en un cielo rojizo, casi infernal. Para certificar que las imágenes no eran producto de un montaje digital, las cadenas retransmitieron los comentarios de

los periodistas que desde la habitación de un hotel de Bagdad daban testimonio de los hechos.

Rostro inhumano

El domingo 23 de marzo, tres días después del estallido de la guerra, se produjo un giro espectacular. La cadena Al-Jazeera ofreció las imágenes de los primeros prisioneros americanos frente a las tropas republicanas en Irak. A partir de ese momento, las cadenas mostraron cuerpos heridos, cadáveres y espacios semidestruídos.

Los fuegos artificiales del exhibicionismo armamentístico no pudieron suplantar el rostro inhumano de la barbarie. Ante el giro de los acontecimientos, las televisiones apostaron por la construcción de la imagen de una víctima, por la creación de un relato melodramático que pudiera despertar la mala conciencia de Occidente. El símbolo fue un niño llamado Alí que perdió sus brazos en un bombardeo. Alí fue filmado solo en un hospital después de que los médicos contaran que había perdido a toda su familia. El drama de Alí sirvió para camuflar los muertos del ejército americano y creó un icono humanitario.

La invasión terrestre de las tropas americanas camino de Bagdad fue radicalmente diferente a los fuegos galácticos de la operación “Tormenta del desierto”. En la guerra de Irak debía crearse una determinada épica militar, por lo que se permitió a los reporteros acompañar a las tropas y filmar su avance. Tres semanas después del inicio del combate, para calmar la indignación del mundo sobre el porqué de una guerra cuyo *MacGuffin* (las armas de destrucción masiva) era un pretexto hitchcockiano, se creó un icono de la victoria. Un grupo de soldados americanos, subidos con una cuerda al largo brazo de una estatua de Saddam Hussein, taparon el rostro de éste con una bandera yanqui y procedieron a derribar al monumento. Frente a las imágenes del dictador aplastado, el periodista de la CNN exaltaba el gesto de liberación de los soldados aliados y afirmaba categóricamente que la guerra había terminado. La imagen simbólica del fin de la guerra remitía curiosamente a la elaborada por Serguei M. Eisenstein al inicio de *Octubre*, en la que vemos cómo los revolucionarios destruyen la estatua del zar. El mito de la revolución actuaba para silenciar la rabia del mundo. Aquel día acabaron las grandes manifestaciones contra la guerra, pero la guerra no había terminado. Para completar el *happy end* del relato, nueve meses después de la toma de Bagdad fue capturado el villano. El dictador apareció con el cabello cubierto de piojos, convertido en un auténtico vagabundo y transformado

en botín de guerra. La imagen del hombre del saco, considerada por Freud como sublimación de lo siniestro infantil, ya no debía continuar alterando el sueño de los niños occidentales ya que, a diferencia de lo que sucedió en la Guerra del Golfo, el villano sería ejecutado. Tres años después, durante las Navidades (al igual que Nicolai Ceausescu), las televisiones emitieron la imagen de la ejecución pública. Entre el plano del villano con la soga al cuello y el de su cadáver, se produjo una elipsis. El momento de la muerte fue censurado. En las páginas de YouTube, los curiosos pueden ver aún la versión *no redacted* de la ejecución.

Imágenes clandestinas

La teórica posguerra, en la que las tropas americanas en la zona debían garantizar el proceso de paz, acabó transformándose en una guerra. Las cadenas oficiales se encontraron con la paradoja de que, por un lado, era necesario minimizar los efectos reales de la guerra lejana y, por otra parte, no se podían ocultar algunos escándalos contra los derechos humanos generados desde la contrainformación. Así, poco tiempo después del fin anunciado de la guerra, las imágenes domésticas acabaron tomando el poder y desvirtuando la función de las imágenes oficiales capturadas por profesionales. Con una cámara doméstica se filmaron las torturas y vejaciones que un grupo de soldados americanos propiciaron a los prisioneros iraquíes. Las imágenes clandestinas fueron propagadas por las grandes cadenas y sirvieron para mostrar el rostro salvaje del ejército. En un formato doméstico fueron capturadas también las imágenes de los periodistas occidentales secuestrados y degollados ante las cámaras. Los terroristas consiguieron resucitar la pesadilla del horror directo, utilizando una curiosa estrategia. Las imágenes de la degollación reclamaban siempre un alto nivel de transparencia. El mundo vio a las víctimas sin preguntarse quién las había filmado, ni tampoco el nivel de complicidad que el operador podía tener con la propia ejecución.

La batalla por las imágenes se ha instalado en el corazón del conflicto y ha desvelado las diferentes capas de visibilidad de los acontecimientos en un mundo donde la censura oficial se ejerce desde el control político de la opinión. En la Guerra de Irak, como en todas las guerras, lo que han acabado poniendo en juego las imágenes es la ignominia humana, la degradación de la razón. A pesar de lo abyecto, sin embargo, la guerra continúa y ha acabado penetrando en la ficción. Pero ésta ya es otra historia.

QUINTANA, Àngel. “La guerra de Irak sí que está sucediendo”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 6, noviembre de 2007.



PARA AMPLIAR

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia
<http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/>
videoteca_ivac@gva.es

BRIAN DE PALMA EN LA VIDEOTECA

Hermanas (Sisters, 1972)
El fantasma del paraíso (Phantom of the Paradise, 1974)
Carrie (1976)
Fascinación (Obsession, 1976)
La furia (The Fury, 1978)
Vestida para matar (Dressed to Kill, 1980)
Impacto (Blow Out, 1981)
El precio del poder (Scarface, 1983)
Doble cuerpo (Body Double, 1984)
Los intocables (The Untouchables, 1987)
Atrapado por su pasado (Carlito's Way, 1993)
Misión imposible (Mission: Impossible, 1996)

CINE ANTIBÉLICO EN EL SIGLO XXI

Tigerland (Joel Schumacher, 2000)
En tierra de nadie (No Man's Land, Danis Tanovic, 2001)
Guerreros (Daniel Calparsoro, 2002)
Al descubierto: la guerra en Irak (Uncovered: The War on Irak, Robert Greenwals, 2004)
Hotel Rwanda (Terry George, 2004)
El hundimiento (Der Untergang, O. Hirschbiegel, 2004)
Las tortugas también vuelan (Lakposhtha Ham Parvaz Mikonand, Bahman Ghobadi, 2004)
Feliz Navidad (Joyeux Noël, Christian Carion, 2005)
Sophie Scholl, los últimos días (Sophie Scholl die letzten tage, Marc Rothemund, 2005)
Banderas de nuestros padres (Flags of Our Fathers, Clint Eastwood, 2006)
Cartas desde Iwo Jima (Letters from Iwo Jima, Clint Eastwood, 2006)
Media Luna (Niwemang, Bahman Ghobadi, 2006)
La batalla de Hadiza (Battle for Haditha, Nick Broomfield, 2007)
En el Valle de Elah (In the Valley of Elah, P. Haggis, 2007)
En tierra hostil (The Hurt Locker, Kathryn Bigelow, 2008)
Vals con Bashir (Vals Im Bashir, Ari Folman, 2008)
Lebanon (Samuel Maoz, 2009)

EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>
ivac_documentacion@gva.es

BIBLIOGRAFÍA

BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004.
BLUMENFELD, Samuel. *Brian de Palma por Brian de Palma*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.
COLMENA, Enrique. *Brian de Palma*. Madrid: Ediciones JC, 1987.
RODRÍGUEZ, Hilario J. *El cine bélico. La guerra y sus personajes*. Barcelona: Paidós, 2006.

ARTÍCULOS

CUETO, Roberto. "Disparos en el vacío: la representación de la guerra", *Cahiers du cinéma-España*, nº 6, noviembre 2007.
EISENREICH, Pierre. "Redacted: revu et corrigé: où est l'autre?", *Positif*, nº 565, marzo 2008.
JAAFAR, Ali; WESTWELL, Guy. "Casualties of War", *Sight & Sound*, vol. XVIII, nº 2, febrero 2008.
LATORRE, José María. "Redacted", *Dirigido por...*, nº 379, junio 2008.
LOSILLA, Carlos. "El conflicto interior: relatos desde el país de los muertos", *Cahiers du cinéma-España*, nº 6, noviembre 2007.
NAVARRO, Antonio José. "Guerra sucia, sucia guerra", *Dirigido por*, nº 372, noviembre 2007.
PERNIOLA, Ivelise. "Cinema e biopolítica: iconoclastia, eufemismo e falsa conciencia humanitaria", *Bianco e Nero*, nº 565, septiembre-diciembre 2009.
QUINTANA, Àngel. "De lo real y lo fingido: Redacted", *Cahiers du cinéma-España*, nº 6, noviembre 2007.
REVIRIEGO, Carlos. "Inventario contra el terror. El cine frente al conflicto iraquí", *Cahiers du cinéma-España*, nº 6, noviembre 2007.
VV. AA. Dossier Redacted, *Cahiers du cinéma*, nº 631, febrero 2008.
WESTWELL, Guy. "Redacted", *Sight & Sound*, vol. XVIII, nº 5, mayo 2008.
YÁÑEZ MURILLO, Manuel. "Redacted: la chaqueta metálica de Brian de Palma", *Fotogramas & DVD*, nº 1969, noviembre 2007.